

Eötvös Loránd Tudományegyetem
Bölcsészettudományi Kar

A doktori disszertáció tézisei

IGNÁCZ ADÁM

ZENESZERZŐ A SZÍNPADON.
A MŰVÉSZ ÁBRÁZOLÁSÁNAK PROBLÉMÁJA SZKRJABIN,
SCHNÖNBERG ÉS PFITZNER
MŰVÉSZOPERÁIBAN

Filozófiatudományi Doktoriskola

Dr. Kelemen János

egyetemi tanár

Esztétika Program

Dr. Radnóti Sándor

egyetemi tanár

Témavezető:

Dr. Pintér Tibor

egyetemi adjunktus

2012

Végignézve az elmúlt tíz esztendő legújabb és egyben legfontosabb nemzetközi zeneesztétikai trendjeit, kijelenthetjük, hogy – elsősorban német nyelvű tudományos körökben, de az angolszász szakirodalomban ugyancsak – egyre inkább teret nyernek az úgynevezett *metazenei* jelenségekre, illetve a *zenei önreflexivitas* kérdéskörére vonatkozó kutatások.

Doktori értekezésemben egy sajátos és eddig kevés figyelmet érdemlő önreflexív zenei műfaj, a *művészopera* definíciójára, illetve megszületésének és 20. század eleji fejlődésének bemutatására teszek kísérletet, a megítélésem szerint három legjelentősebb 1918 előtt született zenés művészábrázolás (Aleszkandr Szkrjabin *operatöredéke* [1900-1903], Arnold Schönberg: *A szerencsés kéz* [1913] és Hans Pfitzner: *Palestrina* [1917]) átfogó elemzésén keresztül.

A disszertáció legfőbb – megválaszolásra váró – kérdése, hogy a vizsgált művekben megalkotott, fiktív művészek képe milyen viszonyban áll kitalálóik „valódi” művészi énjével, illetve világnézetével, filozófiájával, s a művésztől-művészetről való gondolkodásával.

Szkrjabin, Schönberg és Pfitzner (illetve az itt kevésbé hangsúlyos szerephez jutó, de a téma szempontjából nem különben fontos Franz Schreker) vonatkozó darabjait kevésbé műfaji és formai hasonlóságok kötik össze, mintsem inkább témaválasztásuk: e darabok főszereplői *zeneszerzők*, s a darabok az ő külvilághoz és művészetéhez való viszonyukat dolgozzák fel.

A dolgozat elméleti kereteit egy hosszabb Bevezetőben tisztázom. Alapvetően két irányból közelítek a művészopera jelenségéhez: a metaopera és a művészdráma felől.

Elsőként az önmaga elkészítésére vagy elkészülésére valamilyen módon reflektáló zenés színpadi zsáner, a metaopera vizsgálatára törekszem. Igyekszem számot adni a metazenei jelenségekkel kapcsolatos eddigi zenetudományos kutatások eredményeiről és következtetéseiről, és mindenekelőtt amellet érvelek, hogy az instrumentális zene alapvetően nem képes önreflexióra,¹ legfeljebb – nyelvszerűségét messzemenően elismervén – úgy hallgathatjuk, mintha önreflexív lenne, és csak a meghallgatást követően, az elemzett zeneművekről való beszédben tehetünk kísérletet a szerző vélt vagy valós önreflexiójának rekonstrukciójára.

Ennek megfelelően kiállok Siegfried Oechsle és Claus Michael Ort amaz álláspontja mellett is, mely szerint a metazenei jelenségeket a szöveges zenében, illetve azon belül is leginkább a zenés színházi alkotásokban (operákban) a legkönnyebb kimutatni,² akkor tehát, mikor a librettón belül merülnek fel a műfajra, poétikára, alkotási folyamatra (például megírásra, megkomponálásra), vagy éppen a praktikus megvalósításra (például előadásra) vonatkozó problémák.

Ha a metaoperák rövid történeti áttekintése során azokat a közös nevezőket keressük, amelyek leginkább jellemezték az efféle kompozíciókat a 17-19. században, legkönnyebben két tulajdonságot

¹ Ld. ehhez Steinbeck, Wolfram (Hrsg.): *Selbstreflexion in der Musik|Wissenschaft : Referate des Kölner Symposions*, Kassel: Bosse, 2011, 10.

² Ort, Claus Michael: Die Kontingenz der Oper. Zur Funktion musikdramatischer Selbstreferenz, in: *Zeitschrift für Semiotik* 27 (2005), 87-114, itt: 88. és Oechsle, Siegfried: Selbstreferenz und Selbstreflexion in der Musik, in: Steinbeck 2011, 95.

emelhetünk ki: egyrészt a darabok döntő többsége parodisztikus színezetű, másrészt a színház létrejöttének praktikus dimenzióira koncentrálnak: énekeseket, kellékeseket, színészeket vagy éppen színigazgatókat állítanak történetük középpontjába. Sokkalta nehezebb azonban megmutatni munka közben az alkotó művészeket: a librettót író költőt, s még inkább a kompozícióján dolgozó zeneszerzőt. Ráadásul, a zeneszerző színpadra lépése különösen érzékeny pont, hiszen a(z) (meta)opera szerzőjének egyértelműen e figurán keresztül nyílik leginkább lehetősége arra, hogy önmagát és saját művészetét ábrázolja. A metaoperával kapcsolatos kutatásokban folyton visszatérő kérdés, hogy sikerrel járhat-e egyáltalán az a szerző, aki a komponálás ábrázolására vállalkozik művében. Mennyire lehetséges a zeneszerzés komplex és bonyolult folyamatát zeneileg érzékeltetni, illetve egy másik zenei kontextusban ábrázolni? Az idézetten kívül létezik-e még olyan eljárás, amelyik egy korábban élt és alkotó szerző hiteles zenei megjelenítését szolgálja?

Amennyiben Szekrabin, Schönberg, Pfitzner és Schreker *művészoperáinak* közös nevezőjét keressük, tehát ha el szeretnénk e műveket helyezni a zenetörténetben, kétségtelen említést igényel a metaopera fejlődése. Hogy az elemzett darabokat mégsem tudjuk megnyugtatóan a metaoperák közé sorolni, annak oka csak részben keresendő abban, hogy a szóban forgó operáknak csak egy része hozható összefüggésbe e sajátos műfajjal, vagy általánosabb értelemben a metazenevel. Legalább ilyen fontos szempont az is, hogy a metaoperákra általában (és az első világháborúval bezárólag szinte kizárólagosan) jellemző parodisztikus-ironikus karaktert e 20. századi eleji szerzők egyik művésztematikájú operája sem képes hozni.

Kortünetként is értékelhetjük, hogy a választott szerzők és műveik egytől egyig *komolyan* közelítenek a művész és a művészet jelenségeihez; ezek az operák nem a komikus önreflexió termékei, hanem – többnyire tragikus színezetű – művészi hitvallások, eszmedrámák, amelyek a szerzők *filozófiáját* hivatottak kifejezni. Ráadásul a bennük felvetett kérdések korántsem korlátozódnak a műalkotás létrehozásának problémájára, hanem a művész személyes sorsára, társadalomban betöltött szerepére és a művészet általános kérdéseire is kiterjednek. Emiatt e művek megítélésem szerint inkább egy irodalmi műfajjal: a *művészdramával* állnak szorosabb rokonságban.

Emiatt másodikként a művészdramák és az általam vizsgált művészoperák közti hasonlóságokat próbálom megkeresni és felmutatni. Nem elsőként járok el így: már a művészdramákról írott első tudományos igényű munkák (Helene Goldschmidt *A német művészdrama Goethe-től R. Wagnerig* [Das deutsche Künstlerdrama von Goethe bis R. Wagner]³, valamint Fred Zohner *A német művészdrama* [Das deutsche Künstlerdrama⁴] című műve) is ezt teszik: egyik szerző sem választja el a tisztán irodalmi alkotásokat az operáktól, és egymás mellett tárgyalja azokat. Előbbi szerzőnél a *Nürnbergi mesterdalnokok* Richard Wagnerje kerül a többek közt Goethe, Grillparzer, Heyden és Hebbel nevével fémjelzett történetbe, sőt a művészdrama 19. századi fejlődésének egyfajta

³ Goldschmidt, Helene: *Das deutsche Künstlerdrama von Goethe bis R. Wagner*, Weimar: Duncker, 1925

⁴ Zohner, Fred: *Das deutsche Künstlerdrama : ein Beitrag zur Geschichte und Bühnengeschichte des romantischen Dramas*, Wien Univ. Diss., 1926

összefoglaló szellemeként említetik. Utóbbinál pedig ugyancsak szerepel Wagner, de emellett például Pfitzner *Palestrinájáról* is olvashatunk egy rövid elemzést.

A művészdramákkal kapcsolatos történetírásból később sem tűnnek el az operák (helyesebben: zenés színházi alkotások). Jó példa erre, hogy az egyik legfrissebb összefoglalásban, Sebastian Stauss *Nárciszus és öngyűlölet között. Az átesztétizált művész képe a századforduló és a két világháború közötti időszak színházában* (Zwischen Narzissmus und Selbsthass. Das Bild des ästhetizistischen Künstlers im Theater der Jahrhundertwende und Zwischenkriegzeit)⁵ címmel 2008-ban megjelent írásában egész fejezeteket találunk Gustave Charpentier *Louise* (1900) és *Julien* (1913) című, korukban jól ismert, nagysikerű operáiról, Franz Schreker *Távoli hangjáról*, vagy éppen Alexander Zemlinsky *Görge, az álmodó* (Der Traumgörge, 1906) című kompozíciójáról.

A művészdramákról írott munkák bevezetőiben olvasható műfaj-definíciók egyik irányból feltűnő egyezéseket mutatnak. Nina Birkner kitűnő disszertációjából (*A zsenitől a médiaesztétáig. A művészdrama modelljei a 20. században*)⁶ azt is megtudhatjuk, hogy a képlet nagyjából Ludwig Tieck óta – tehát kétszáz esztendeje – csaknem változatlan: művészdramának tekinthető minden olyan drámai alkotás, amely egy vagy több művészfigura *sorsát* állítja a középpontba, s amelyben a főhős többnyire olyan drámai konfliktusba keveredik, amely művész mivoltából adódik.⁷ Ez a konfliktus általában abból származik, hogy a művész a drámában – akárcsak a közhiedelem szerint a valóságban – a kivételesség, a másság aurájával van körülvéve,⁸ ezért összetűzésbe kerül a hozzája képest „normális” külvilággal. Nem különben fontos jellegzetessége a művészdramának, hogy a művész figurája – más hősökével ellentétben – mindenféleképpen önvonatkozással bír.

A művészdramák lehetőségeinek taglálásakor kitérek arra a nehézségre, amely a műfajjal kapcsolatos elméleti és történeti művek mindegyikében jelen van, s amelyre Uwe Japp hívja fel a figyelmemet. A metaopera kapcsán is feltett, s a jelen dolgozat egészét érintő kérdés valahogy így hangzik: a médium sajátágaiból adódóan vajon nemcsak úgynevezett költő-drámák léteznek-e, azaz képes-e egy zeneszerző, egy szobrász, vagy egy festő hitelesen megjelenni a színpadon, s úgymond a saját nyelvén szólni, s nemcsak a zenére vagy képzőművészetre vonatkoztatott költői-írói (illetve filozófiai) nyelven?⁹ Továbbá: zeneszerzők és képzőművészek főszereplésével játszódó történetek miképpen reagálhatnak a szóban forgó művészetek speciális, más művészetekkel össze nem egyeztethető ügyeire? Milyen egyéb eszközök kellenek-kellenének ahhoz, hogy nem-nyelvi kifejezésmódok is működésbe léphessenek a drámában?

Ahhoz kétség sem férhet, hogy bajos egyetlen név, egyetlen megnevezés alatt valamennyi művészet képviselőjét összefogni. Márpedig a művészdramák ezt kísérlik meg. De mindezt csak úgy képesek

⁵ München Univ. Diss., 2008.

⁶ Birkner, Nina: *Vom Genius zum Medienästheten. Modelle des Künstlerdramas im 20. Jahrhundert*, Tübingen: Niemeyer, 2009

⁷ Birkner, 2009, 1.

⁸ Japp, Uwe: *Das deutsche Künstlerdrama von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, Berlin: de Gruyter, 2004, 2.

⁹ Uo, 4.

megtenni, ha eltávolodnak a konkrét művészeti kérdésektől, s valóban a művészek általános sorsára, a velük kapcsolatban élő vélt vagy valós sztereotípiákra koncentrálnak, tehát a zsenialitás, a siker, a szerelem, a magány és a hatalom kérdéseit boncolgatják.

Vajon egészen más-e a helyzet, mondhatni sikeresebb vállalkozás-e, amikor nem az irodalom, vagy költészet felől érkező művészek (például zeneszerzők) kezdenek olyan művészdramák megírásába, amelynek hősei saját szakmájuk képviselői? Van-e tényleges különbség e tekintetben a művészdramák és mondjuk a művészoperák között? A Szkrjabinról, Schönbergről és Pfitznerrel szóló elemzések ezeket a dilemmákat is igyekeznek megválaszolni.

Lényeges kérdés továbbá, hogy elegendő-e a – művészdramához hasonlatosan – a művészoperát olyan műfajként definiálnunk, amelyben egy vagy több művészfigura *sorsa* kerül a középpontba, s a főhős olyan drámai konfliktusba keveredik, amely művész mivoltából adódik.

Ahhoz, hogy képesek legyünk megindokolni azt, miért Szkrjabin, Schönberg és Pfitzner (valamint Wagner és Schreker) úgynevezett művészoperáira esett akkor a választásunk, amikor a főcímben megjelölt vállalásnak – a zenés művészdramákban szereplő zeneszerző-figurák bemutatásának-elemzésének – eleget akartunk tenni, ezen a definíción alighanem némileg módosítanunk kell, helyesebben ki kell egészítenünk azt. Mégpedig annyival, hogy a továbbiakban olyan műveket tekintünk művészoperáknak, amelyekben a művész alakja voltaképpen eszközzé válik a szerző kezében ahhoz, hogy saját világnézetét¹⁰, illetve (művészet)filozófiáját egy *műalkotáson keresztül* közvetítse. Ennek alapfeltétele, hogy a zenét és a szöveget egy és ugyanazon személy szerezzze – hogy a két művészet egymástól elválaszthatatlanul, sajátos korrespondenciában egyetlen célt kövessen: a minél teljesebb és mélyebb megragadását annak, hogy a zeneszerzők mit gondolnak önmagukról és saját hivatásukról.

A színpadra állított művész-, s főként a zeneszerző-karakterek egytől egyig kulcsfontosságúak az egyes szerzők önábrázolásának, illetve önimázs-építésének folyamatában. Ugyanolyan *konstrukciók*, mint a műalkotásain, levelein, naplói, nyilatkozatain, elméleti munkáin keresztül „megismert” „igazi” művészek. Messzemenően egyet kell értenünk Claire Taylor Jay-jel,¹¹ aki a Pfitzner, Krenek és Hindemith művészoperáiról írott disszertációjában azt állítja: mindig megvan a veszélye, hogy soha nem tudjuk meg, a komponista mit is gondol valójában. Így - Jay szerint - a művész-létről és a művészetről való bármilyen megnyilatkozás (például interjú vagy írás) már maga is egyfajta műalkotás, hiszen a nyilvánosságnak készül, és a művész személyiségének azt a szeletét mutatja, amely megalkotója szerint a művészi énhez tartozik.¹² Ehhez már csak annyit szeretnénk hozzátenni, hogy éppen emiatt válhat elsősorban az vizsgálhatóvá, hogy mik azok az attribútumok, amelyek az egyes mesterek szerint feltétlenül hozzátartoznak ehhez a nyilvánosságnak szánt képhez.

¹⁰ A fogalomról ld. Danuser, Hermann: *Weltanschauungsmusik*, Schliengen: Edition Argus, 2009

¹¹ Jay, Claire Taylor: *The artist operas of Pfitzner, Krenek and Hindemith*, Aldershot: Ashgate, 2004, 194.

¹² Uo.

Meggyőződésünk szerint ennek kiderítéséhez csak a művészoperák, a művészetelméleti írások, a levelek és interjúk *együttes* olvasata vihet közelebb.

A Bevezetőt *A nürnbergi mesterdalnokok* egy rövid elemzése zárja, az első olyan operáé, amely művészek főszereplésével a (zene)művészet mibenlétével, céljával kapcsolatos kérdésekre keresi a választ. Emiatt Richard Wagner 1868-ban befejezett remekművére méltán tekinthetünk a disszertációban elemzett művészoperák legfőbb – ha nem egyetlen – *előzményeként*.

A 20. század eleji művészi (ön)ábrázolások legfőbb zenetörténeti példáiként megjelölt három kompozíció analízise csaknem azonos dramaturgia mentén megy végbe. Mindegyik fejezet az adott opera életművön belüli elhelyezésével kezdődik: feltérképezésre kerülnek keletkezésének körülményei, majd az a szellemi háttér, amelyben feltételezhetően az adott mű fogant. Külön hangsúlyt fektetnek a komponisták filozófiájának, elméleti munkásságának részletes bemutatására: sort kerítnek e filozófia forrásainak és alapfogalmainak összegyűjtésére, majd pedig azokra a pontokra igyekszem rámutatni, amelyeken valamiféle korrespondencia vagy ellentmondás lép fel a komponista verbális megnyilatkozásai és az ugyancsak filozófiai-művészetelméleti tartalmak közvetítésére létrehozott műalkotás „állításai” között.

A kiválasztott „modellek”, tehát az egyes zeneszerzők művész-ábrázolásai között természetesen rengeteg a hasonlóság és az átjárás, és a művekben pedzegetett témák is sok tekintetben rokoníthatóak egymással. Minden alkalommal felbukkan például a zsenialitás és kiválasztottság kérdése, mint ahogy valamilyen módon a művész „tömeghez” (társadalomhoz) fűződő sajátos viszonyáról is képet kaphatunk valamennyi általunk vizsgált darabban. De ugyancsak elmaradhatatlan téma a nőnek és a szerelemnek a művész életében illetve az alkotásban betöltött szerepe is.

„Modellekről” - többes számban - azonban éppen amiatt beszélhetünk, mert egyfelől a hasonló kérdésfelvetésekre alkalmasint igen eltérő válasszal szolgálnak az egyes zeneszerzők, másfelől ábrázolási módszereik is eltérnek egymástól. Nemcsak olyan alapvetésekre gondolunk itt, mint hogy valaki valós, fiktív, életrajzi ihletésű vagy saját alkotatótól idegen figurát választ és épít-e fel művében. Legalább ilyen fontos lehet például, hogy a közös szempontok, problémák közül kinél melyik domborodik ki inkább és kerül előtérbe. Vagy, hogy a színpadra vitt művész-karakter mely területeken tekinthető sikeresnek és boldognak, s mik azok a tényezők, amelyekben – akár eleve – kárhozatra és kudarcra van ítélve. Fontos szempont továbbá az is, hogy mennyire fejeződik ki a szerző filozófiájának, ars poeticájának egy-egy mozzanata az elemzett művészoperákban, s hogy mit tudunk kezdeni a zeneszerző teoretikus megnyilatkozásaiból kiolvasható, és a mű által sugallt világkép között olykor felbukkanó ellentmondásokkal, azzal, hogy ki mennyire törekedett a két „világ” egymáshoz igazításához.

Első példának Alekszandr Szkrjabin félbehagyott operáját választottuk, egy olyan alkotást, amely eddig nem bukkant még fel a művészoperák (vagy miután a szakirodalomban mindez gyakran nem

válí el: a művészdramák) történetét taglaló munkákban. Ennek a mellőzöttségnek aligha lehet pusztán a befejezetlenség az oka – ha így volna, akkor például Schönberg *Mózes és Áronja* sem érdemelne helyet a kánonban. Szkrjabin e mű-kezdeményével kapcsolatban egyfelől arra kívántuk felhívni a figyelmet, hogy az abból kiolvasható művészfigura még több okból sem azonosítható azzal a világmegváltó géniusszal, aki a szerző későbbi művét: a grandiózus, s szintén befejezetlenül maradt *Misztériumot*, illetve az ahhoz vezető utat dominálja. Emellett arra tettünk javaslatot, hogy Szkrjabin egyik legismertebb opusát, *Az eksztázis költeményét* (de legalábbis annak írásos változatát) az opera egyfajta befejezéseként-kiegészítéseként is lehessen értelmezni.

Szkrjabin operáját, mint említettük is, a művész hatalmába és sikerességébe vetett hit jellemzi; a töredék és *Az eksztázis költeményének* főszereplője nemcsak magánéletében kiegyensúlyozott és eredményes, de teljességgel ura kreatív képességeinek is, ráadásul az emberiséggel kapcsolatos szerepét, misszióját is „helyesen” látja.

A *második példában* – Arnold Schönberg zenés drámájában – már meghatározóvá válik a magány és a kitaszítottság. A tömeg ellenében ugyanakkor *A szerencsés kéz* Férfija is komoly sikereket tud felmutatni, illetve ami még fontosabb: függetleníteni tudja magát a fenyegetésétől és irigységtől, s ennyiben legalább saját alkotói potenciáljával kapcsolatban bizonyosságot és magabiztosságot sugároz. Ellenben nem világos, s ez *A szerencsés kézről* írott elemzésünkben is központi probléma, hogy Schönberg művészfigurája képes-e kitartani azon értékrendszer és filozófia mellett, amelyet a mű komponálása idején keletkezett egyéb megnyilatkozásaiban képviselt.

Miután a „rég”, expresszionista és az „új”, racionalista Schönberg a darabban tartalmi (szövegi) és kompozíciós (zenei) kérdésekben egyaránt megjelenik, a szerző művészoperáját *határműnek* nevezhetjük, olyan alkotásnak, amely ugyan szoros rokonságban áll az életmű 1908 és 1913 között keletkezett többi opusával, de már irányt mutat az 1918-at követő trendekre nézvést is.

A *harmadik példa* nem tekinthető a *másodiktól* élesen különbözőnek, hiszen Hans Pfitzner a *Palestrinában* egy olyan rendkívül ellentmondásos karaktert alkotott meg, akinek anyagi segítséggel létrejött műve ugyan a zene megmenekülését eredményezi, és ez a tömegek éljenzését, elismerését is kiváltja, mindez azonban saját sorsában nem jelent üdvözlést: a darab végén egy megtört és hitehagyott aggastyánt látunk a színpadon. További hasonlóság, hogy Schönberg után Pfitzner inspiráció-ábrázolása sem tekinthető teljességgel eredményesnek, hiszen mind a korszakválasztás, mind pedig az idézetek használata komoly kérdéseket-kételyeket vethet fel a befogadóban és értelmezőben, tartalmi és zenei szempontból egyaránt.

Az utolsó *példa* különösképpen ráirányíthatja a figyelmünket a dolgozat egészét végigkísérő azzal kapcsolatos nehézségre, hogy a „valós” és a „színpadra vitt” zeneszerző személyisége valamint gondolkodása között meghúzhassuk a pontos határokat. Ha a nehézségek ellenére is vállalkozunk a két figura „szétszalazására”, minduntalan bele fogunk ütközni egy egyszer már feltett kérdésbe, nevezetesen, hogy beszélhetünk-e egyáltalán egy zeneszerző „valós” személyiségéről, s nem

mindenféléképp a művészt művészként értelmező külvilág számára megkonstruált különböző szerepeket hasonlítunk-e össze csupán?

Megkockáztatjuk, hogy e roppantul kényes kérdés megválaszolása nélkül is komoly eredményekre juthatunk ilyesfajta összevetések alkalmával, hiszen a komponista egy művészszerzőként mindenféleképpen rákényszerül arra, hogy végiggondolja, mi tesz egy művészt művésszé, s ez a gondolkodási folyamat gyaníthatóan saját önképére is visszahat. Így azok a zeneszerzők, akik egy zeneszerző színpadra állítása mellett döntöttek, bizonyos értelemben maguk is újra és újra a színpadra lépnek.

Felhasznált irodalom

- Birkner, Nina: *Vom Genius zum Medienästheten. Modelle des Künstlerdramas im 20. Jahrhundert*, Tübingen: Niemeyer, 2009
- Danuser, Hermann: *Weltanschauungsmusik*, Schliengen: Edition Argus, 2009
- Goldschmidt, Helene: *Das deutsche Künstlerdrama von Goethe bis R. Wagner*, Weimar: Duncker, 1925
- Jay, Claire Taylor: *The artist operas of Pfitzner, Krenek and Hindemith*, Aldershot: Ashgate, 2004
- Japp, Uwe: *Das deutsche Künstlerdrama von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, Berlin: de Gruyter, 2004
- Oechsle, Siegfried: Selbstreferenz und Selbstreflexion in der Musik, in: Steinbeck, Wolfram (Ed.): *Selbstreflexion in der Musik|Wissenschaft : Referate des Kölner Symposions*, Kassel: Bosse, 2011
- Ort, Claus Michael: Die Kontingenz der Oper. Zur Funktion musikdramatischer Selbstreferenz, in: *Zeitschrift für Semiotik* 27 (2005), 87-114
- Stauss, Sebastian: Zwischen Narzissmus und Selbsthass. Das Bild des ästhetizistischen Künstlers im Theater der Jahrhundertwende und Zwischenkriegszeit, München Univ. Diss., 2008
- Steinbeck, Wolfram (Ed.): *Selbstreflexion in der Musik|Wissenschaft : Referate des Kölner Symposions*, Kassel: Bosse, 2011
- Zohner, Fred: *Das deutsche Künstlerdrama : ein Beitrag zur Geschichte und Bühnengeschichte des romantischen Dramas*, Wien Univ. Diss., 1926